

Workshop Citychapel

2016-11-05, Simon Brügmann

Ein kurzes Vorwort	5
Intervalle	5
Tonleitern: Dur und Moll	6
Harmonien	7
Basis: Harmonien mit 2 Terzen übereinander	7
Harmonien mit 3 Terzen übereinander	8
3-Terz-Harmonien einer Dur-Tonleiter	8
Harmonien mit 4 Terzen übereinander	8
4-Terz-Harmonien einer Dur-Tonleiter	9
Harmonien mit alternierter 9	9
Harmonien mit 6 und mehr Terzen	10
Alternierte Harmonien	10
2er- und 6er- Harmonien	11
Tonleiter: Pentatonik.....	12
Voicing.....	12
9-er Harmonien.....	13
9er-Harmonien anders geschrieben	13
Halbvermindert und Alterniert	14
Tonleiter: Sechser-Skala.....	14
Harmonien: 7sus4	15
„7sus4“-Harmonien anders geschrieben	16
Sechser-Skala für „7sus4“-Harmonien	17
Warum nicht beides? Badd4	18
Weitere Skalen.....	18
Kirchentonart: Dorisch	19
Kirchentonart: Phrygisch.....	20
Kirchentonart: Lokrisch	21

Blues	22
Arabisch	23
Halbchromatisch (oder vermindert)	23
Voicings in verschiedenen Stilen	24
Pop-Ballade / Worship	24
Gegenbewegung	28
Doppeldominante.....	28
Zwischendominante.....	28
Die Terz im Bass.....	29
Terzparallelen mal anders... ..	31
Quartenakkorde	32
Bläasersätze für Funk.....	33
Quartenakkorde chromatisch verschieben und verändern.....	34
Quintenparallelen.....	35
Wechsel des Tongeschlechts?.....	35
Harmonieverbindungen	36
Grundelemente	36
Kadenz.....	37
2-5-1-Verbindung	37
2-5-1 im Moll-Kontext.....	38
2-5-1 als Modulation	39
Dominanten als Übergänge	41
Tritonussubstitution.....	42
Ersatz der Dominante durch Stufe 4 oder 2	44
Trugschluss.....	44
Sekundenstopp	45
Quintabfall.....	46

Quartabfall	46
Typische Abfolgen.....	47
Worship: Gitarrenakkorde	47
Gospel	48
Blues	48
Funk	49
Lounge.....	50
Rhythmus oder Groove	50
Improvisieren	52
Harmonien-Arpeggio	54
Skalen verwenden	55
Rhythmische Verschiebungen	55
Tonwiederholungen	55
Effekte.....	56
Verteilung zwischen links und rechts:.....	56
Vorschläge	57
Der 2er-Effekt	57
Black or White	57
Üben am Klavier	58
Fingerübung: 5-4-5-4-3	58

Ein kurzes Vorwort

Eigentlich wollte ich nur kurz einen Handzettel mitgeben mit den wichtigsten Informationen. Dann dachte ich aber stets, dass ich noch ein wenig ausholen müsste, um den Hintergrund zu erklären. Schließlich wurde es unmöglich, irgendwo eine Grenze zu ziehen. Denn alles hängt zusammen.

Deswegen ist es auch ratsam, diesen Leitfaden mindestens zweimal durchzuarbeiten. Mit dem Wissen, was weiter hinten erklärt wird, ist das Grundwissen viel leichter zu verstehen.

Außerdem: ich empfehle dringend, alle Übungen und Beispiele in andere Tonarten zu transponieren.

Musik ist göttlich – und dafür sei Gott die Ehre!

Viel Spaß.

Intervalle

Die Halbtöne – oder die chromatische Tonleiter / Skala. Der letzte Ton heißt hier übrigens immer B, nicht H (international). Das deutsche B entspricht dem internationalen Bb.



Die Intervalle. In den Klammern steht die Anzahl der Halbtöne.



Die kleine Sekunde nennt man auch einen Halbton, die große Sekunde einen Ganzton. Der Ganzton besteht aus 2 Halbtönen.

Quarte (5) Tritonus (6) Quinte (7) Kl. Sext (8)

Gr. Sext (9) Kl. Septime (10) Gr. Septime (11) Oktave (12)

Kl. None (13) None (14) Gr. None (15) Dezime (16)

vexflow.com

Tonleitern: Dur und Moll

Dur: 7 Töne – zwischen 3 - 4 und 7 - 8 Halbtöne, sonst Ganztöne

1 ----- 2 3 - Halbton - 4 5 ----- 6 7 - Halbton - 8

vexflow.com

C-Dur

Wenn man das Tonmaterial von C-Dur (auf dem Klavier alle weißen Tasten) von A bis A' (1 Oktave höher) spielt, nennt man diese Leiter A-Moll („natürlich“ Moll – die anderen Moll-Arten werden hier nicht erwähnt). C-Dur und A-Moll nennt man Paralleltonarten, während man beim Vergleich von C-Dur und C-Moll vom „Wechsel des Tongeschlechts“ spricht.

Moll: 7 Töne – zwischen 2 - 3 und 5 - 6 Halbtöne, sonst Ganztöne

1 2 - Halbton - 3 4 5 - Halbton - 6 7

vexflow.com

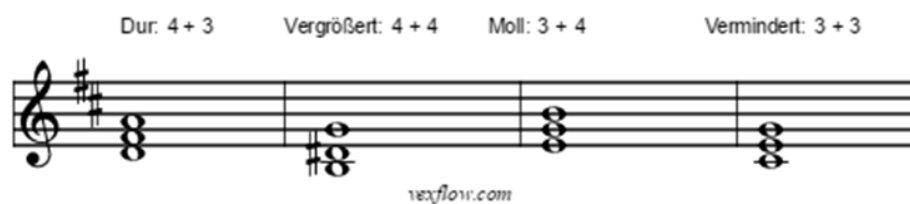
A-Moll



Harmonien

Wir betrachten Harmonien, losgelöst von ihrem Zusammenhang, nur als Übereinander-Stapeln von (kleinen und großen) Terzen. Kleine Terzen beinhalten 3 Halbtöne, große Terzen dagegen 4.

Basis: Harmonien mit 2 Terzen übereinander

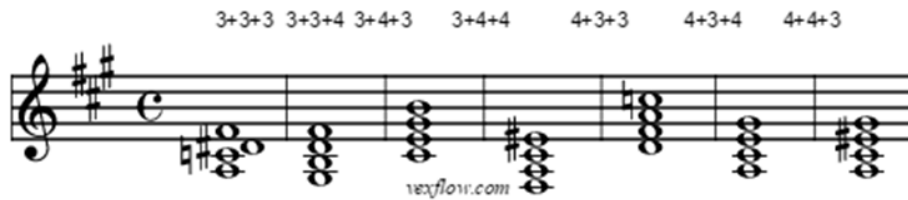


Notation:	D	B#5	Em	C#mb5
		B+	e	c#0
			E-	

„Losgelöst betrachten“ heißt, dass wir z.B. Em losgelöst von ihrem Kontext denken: E ist die 1, G die 3, B die 5. Nur wenn man sich jetzt eine Improvisation über Em vorstellt, wird der Ton bei den meisten Leuten, den man zwischen 1 und 3 wählt, F# sein, weil dieses Em innerhalb einer D-Dur-Tonleiter vorkommt – und eben nicht F. Man unterscheidet eben zwischen einem globalen Ton-System (die Tonleiter) und einem lokalen (die Skala), die lokal für eine Harmonie gilt. Oft hängen die Skala natürlich vom globalen Tonsystem ab, aber eine ständige Betrachtung im Gesamtkontext erhöht den Komplexitätsgrad oft sehr, ohne einen direkten Vorteil zu bringen.

Merke: die 5 wird nur notiert, wenn sie nicht normal ist

Harmonien mit 3 Terzen übereinander



Notation: A07 G#ø C#m7 F#mmj7 D7 Amj7 A+mj7
 G#m7b5 f#□ A□ A+□

Merke: die reine 7 bedeutet die kleine 7 – sonst heißt es mj7 (oder maj – Major)

3-Terz-Harmonien einer Dur-Tonleiter

Wenn wir über jeden Grundton einer Dur-Tonleiter die 7er-Akkorde bilden, erhalten wir folgende:



Notation: Cm7 Dm7 Em7 Fmj7 G7 Am7 Bø o. Bm7b5

Merke: den Akkord über der 5. Stufe, nennt man auch Dominant-Sept-Akkord.

Harmonien mit 4 Terzen übereinander



Notation: B9 Cm9 Ebmj9 Gmmj9
 c9 Eb□9 Gm□9

Merke:

- Zahlen über 7 schließen die 7 (und weitere ungerade) mit ein

- Major (x oder mj) bezieht sich immer auf die 7
- Meistens wird bei Moll 9er-Akkorden die kleine 7, und bei Dur 9er-Akkorden oft die große (major) genommen

4-Terz-Harmonien einer Dur-Tonleiter

Wenn wir über jeden Grundton einer Dur-Tonleiter die 9er-Akkorde bilden, erhalten wir folgende:



Notation: Cm^j9 Dm9 E^bm9 Fm^j9 G9 Am9 B^øb9

Harmonien mit alternierter 9

Die 9 kann auch verändert werden:



Notation: C7[#]9 C7[#]5[#]9 G7^b9

Merke:

- Die 7 wird erwähnt, wenn die 9 erhöht oder erniedrigt ist
- Bei C7[#]9 wird 5 oft nicht gespielt – aber wenn sie verändert wurde (C7[#]5[#]9)
- G7^b9 – solche Akkorde klingen nach einer Auflösung zu Moll. Hier wird oft auch die 5 weggelassen – oder erhöht (siehe auch „alternierte Harmonien“)

Harmonien mit 6 und mehr Terzen



Notation: Em11 C13 D13#11 Gmj9#11

Merke:

Em11 schließt die 7 und 9 mit ein

- C13 schließt die 7 und 9 mit ein – die 11 wird nur gespielt, wenn sie verändert wurde (wie in #11)
- Bei D13#11 wird die 5 nicht gespielt
- Gmj9#11 wird meist nur als Zwischenharmonie genommen, wie z.B. in „Du bist der hellste Punkt an meinem Horizont“ („Merci“-Song) oder in der Film-Musik von Mr. Bean.

Alternierte Harmonien

Stell dir die Harmonie C7#5#9#11 vor – sie hat das Tonmaterial C, E, G#, Bb, Eb, F#, evtl. sogar noch ein Db (als b9). So eine Harmonie nennt man „C alt.“ oder „C7 alt.“ - also C „alterniert“. Über sie wird gerne die lokrische oder Halbchromatische Skala gespielt (dazu später mehr).

2er- und 6er- Harmonien



Notation:

A2

A6

Bm2

Merke:

- Zahlen unter 7 schließen die 7 aus
- Die 2 (bzw. 6) wird meist als Vorhalt für die 1 (bzw. 5) gespielt
- Die 6 ist immer die große 6, was im Moll vor allem zu dorischen Situationen führt (oder bei 2-5-1-Verbindungen). Später mehr dazu

Kombiniert:



Notation: D6/2 oder D2/6

Merke:

- Wird sehr oft in Pop-Balladen (oder Lobpreis) gemacht
- Sekunden direkt nebeneinander zu spielen (wie im 1. Akkord) klingt schnell aufdringlich
- Man kann auch alle Stimmen auseinander ziehen (wie im 2. Akkord):
 - Die Quinte wird zum Bass genommen

- Rechts wird dann ein Quartakkord gespielt

Wenn man das Tonmaterial eines solchen Akkords betrachtet, sieht man die Pentatonik: D6/2 beinhaltet die Töne D, E, F#, A, B. Hier stellt sich die Frage, warum man nicht noch das C# mit reinnimmt (was dann die 6er-Skala ergibt) – später mehr dazu.

Tonleiter: Pentatonik

Dur: 5 Töne, zwischen 3 – 4 und 5 – 1 kleine Terzen, sonst Ganztöne

Moll: 5 Töne, zwischen 1 – 2 und 4 – 5 kleine Terzen, sonst Ganztöne



Diese Pentatonik ist das Tonmaterial der Harmonie D6/2.

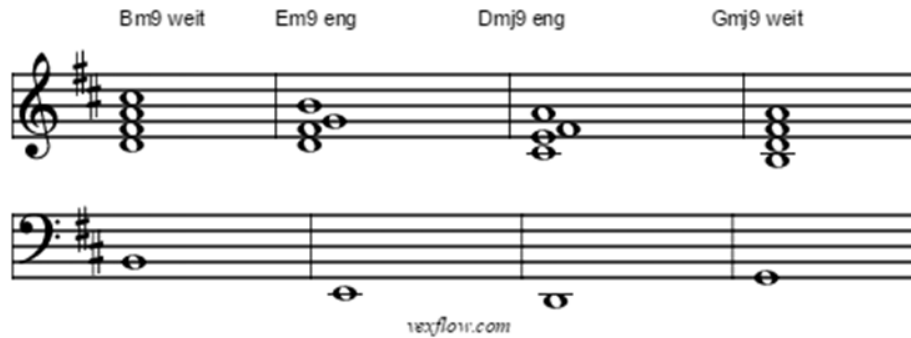
Würde man all diese Töne gleichzeitig als Cluster zu dieser Harmonie spielen, würde das zu aufdringlich klingen. Es ist daher wichtig für den Klang, wie man diese Harmonien spielt: das Voicing.

Voicing

Beim Thema Voicing geht es darum, wie man die Töne einer Harmonie innerhalb eines Instruments verteilt, oder auch innerhalb der ganzen Band. Damit kann man tolle Klangeffekte erzielen.

9-er Harmonien

Die schon gezeigten 9er-Harmonien (Dur und Moll) werden beim Klavier meist in zwei verschiedenen Lagen gespielt: die enge und die weite Lage.



Merke:

- Das Klangergebnis ist typisch für House und Jazz
- Der Basston wird nur in der linken Hand gespielt – oder in einer Band nur vom Bass
- Für den Pianisten empfiehlt sich in einer Band, die Akkorde links zu spielen, den Basston ganz wegzulassen und so mit der rechten Hand Raum für Improvisation zu haben
 - Übrigens kann man auch die 5 weglassen, wenn sie normal ist, da sie durch das natürliche Erklängen der Obertonreihe latent stets vorhanden ist
- Um von der weiten zur engen Lage zu kommen, werden zwei Töne oktaviert

9er-Harmonien anders geschrieben

An den Voicings der Akkorde sieht man, dass man die Harmonien anders schreiben kann.

- Bm9 = Dm7 / B
- Dm9 = F#7 / D

„/B“ bedeutet, dass der Bass ein „B“ spielt, während die restliche Harmonie ein Dm7 ist. Entsprechend ist die andere Harmonie zu lesen.

Auch andere Harmonien kann man mit Basstönen notieren:

- A6 = F#m7 / A
- Emb9 = G7 / E
- Bøb9 = Dm7 / B
- G7b9 = B07 / G

Das muss man sich nicht merken. Es geht nur darum, das Prinzip zu verstehen. Dann kann man selbst rechnen.

Halbvermindert und Alterniert

Das Pendant dazu bei halbverminderten und alternierten Akkorden besitzt auch eine enge und weite Lage:



Die bisher gezeigten Voicings kommen beispielsweise bei 2-5-1-Verbindungen zum Einsatz.

Tonleiter: Sechser-Skala

Der Unterschied zwischen Skala und Tonleiter ist der, dass eine Skala sich nur auf eine Harmonie bezieht, während eine Tonleiter global zu sehen ist. Die 6er-Skala (mein Name):



- Dur: wie Dur-Tonleiter, bis auf Stufe 4
- Moll: wie Moll-Tonleiter, bis auf Stufe 6
- Die Dur-Skala lässt sich auf jede Dur-Harmonie spielen, wenn die 7 major ist
- Die Moll-Skala lässt sich auf jede Moll-Harmonie spielen, wenn die 9 normal ist (keine b9)

Wie man hier sieht, können Harmonien mit weiteren Tönen aufgefüllt werden. Das Entscheidende hierbei ist immer das Ohr.

Um die entscheidende Klangfarbe (für die meisten Ohren) nicht zu verändern, sollte man nur auf Folgendes achten:

- Dur: vermeide die 4 und nutze die richtige 7 (klein oder groß)
- Moll: Vermeide die 6 und nutze die richtige 9 (vermindert oder normal)

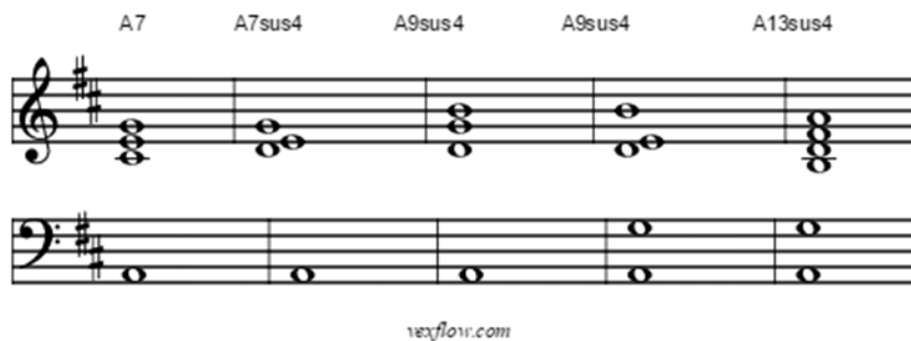
Wobei vermeiden auch heißen kann, sie sehr gezielt einzusetzen. Wie gesagt: das Ohr entscheidet.

Der Unterschied zwischen 3 und 4 bei Dur-Akkorden wird auch bei „7sus4“-Akkorden deutlich.

Harmonien: 7sus4

Harmonien mit kleiner 7 nennen sich Septakkorde. Wenn sie auf der 5. Stufe innerhalb einer Tonleiter auftreten, spricht man von Dominant-Septakkorden. Diese lösen sich zur 1. Stufe auf.

Der 7er-Dur-Akkord auf der Dominante, der 5. Stufe (mit der kleinen 7), klingt jedoch sehr altmodisch / klassisch, weswegen meistens anstatt der 3 erst einmal die 4 gespielt wird. Später wird sie oft zur 3 aufgelöst. Aber vorher wird sie „vorgehalten“, also „suspendiert“. Deswegen schreibt man „sus4“. Das bringt uns zum Prinzip der „7sus4“-Harmonie.



Wie man sehen kann, können auch diese Harmonien anders geschrieben werden.

„7sus4“-Harmonien anders geschrieben

Im oberen Bild kann man die „7sus4“-Harmonien auch so schreiben:

G / A Em7 / A Gmj7 / A

Wie man an all diesen Implentationen sieht, verwenden sie in einem Moll-Kontext eine dorische 6, es handelt sich also im Moll-Kontext um eine interessant klingende Veränderung des ursprünglichen Kontexts. Das wäre bei diesen Harmonien z.B. der Fall im Rahmen von D-Moll. In späteren Kapiteln kommt mehr zu Dorisch, zur 2-5-1-Verbindung. Vergleiche aber dies auch mit Quintenparallelen und dem Beispiel von Pat Metheny.

Wichtig ist auch hier, das Prinzip einer Harmonie zu verstehen: das Prinzip einer „7sus4“- Harmonie ist, anstelle der 3 immer die 4 zu spielen. Im Gegensatz dazu ist das Prinzip eines Dur-7-Akkordes, die 3 zusammen mit der kleinen 7 zu spielen.

Hält man diese Prinzipien ein, kann man die Harmonie mit anderen Tönen anreichern, so wie es der Kontext und das Ohr zulassen. Auch beim Lesen dieses Dokumentes ist es manchmal wichtig, sich nicht an exakten Nomenklaturen

festzuklammern, sondern das Prinzip zu verstehen.

Sechser-Skala für „7sus4“-Harmonien

Die Regel für die Sechser-Skala bei Dur-Harmonien war, dass sie nur verwendet werden sollte, wenn die 7 eine major-7 ist. Dies ist bei den „7sus4“-Harmonien nicht der Fall.

Dafür kann man die Sechser-Skala der Harmonie nehmen, deren Grundton 1 Ganzton tiefer liegt – im Beispiel oben wäre das also die Sechser-Skala von G: G, A, B, D, E, F#.

Das Prinzip der „7sus4“-Harmonie führt dazu, dass deren verschiedenen Implementierungen austauschbar sind. In Anlehnung an das, was man bei der Sechser-Skala beachten muss, gilt hier lediglich eins:

- Vermeide die 3 und spiele immer die 4

Natürlich gilt dies nur solange, bis die „7sus4“-Harmonie aufgelöst wird zu einer reinen 7er-Harmonie. Dann sollte man die 3, und nicht die 4, spielen. Ansonsten löst sich eine „7sus4“-Harmonie auch wunderbar zu einer Dur-Major-9 auf.

Ein berühmtes Beispiel von lauter „7sus4“-Harmonien (und deren Implementierungen) ist „Maiden Voyage“ von Herbie Hancock:



Check it out: <https://www.youtube.com/watch?v=hwmRQ0PBtXU>

Bevor wir uns Voicings (also die Art, Harmonien zu spielen) in verschiedenen Stilen anschauen, müssen noch ein paar andere grundlegende Skalen erklärt werden.

Warum nicht beides? Badd4

Warum muss man sich unbedingt festlegen, ob man auf einer Dominante die normale 3 (wie im Dominant-Sept-Akkord, oder Dur9 etc) oder die 4 (wie im 7sus4-Akkord mit all seinen Implementierungen) spielt? Die Antwort ist: es geht auch beides – das kann sogar sehr gut klingen! Allerdings werden nicht mehr viele andere Töne in die Harmonie mit reingemischt, sodass die Nomenklatur „add4“ am besten passen würde. Wegen ihrer Saitengrundstimmung verführen Gitarren genau dazu (später mehr, bei den Gitarrenakkorden im Worship). Als Beispiel:

E – A2/C# – Badd4

Weitere Skalen

Es gibt viele weitere Skalen (also Harmonie-zentrierte Tonleitern), von denen

hier die wichtigsten kurz vorgestellt werden. Wer diese beherrscht, kann während des Improvisierens schnell zwischen mehreren Skalen und Tricks (dazu später mehr) hin- und herwechseln und somit sein Spiel abwechslungsreich gestalten.

Also: je besser man diese Skalen in den Fingern beherrscht, desto leichter fällt einem das Improvisieren. Und je mehr man sein eigenes Gehör an derartige Tonfolgen gewöhnt hat, desto mehr Ideen lassen sich auf die Schnelle umsetzen. Tipp: anstatt die Skalen nur rauf- und runter zu dudeln, sollte man die Skalen in anderer Reihenfolge üben. Z.B. Ton 1, 3, 2, 4, 3, 5 ... oder 4, 2, 3, 6, 4, 5 ...

Die Kirchentonarten entstehen dadurch, dass man das Tonmaterial von C-Dur (also auf dem Klavier alle weißen Tasten) nimmt, und diese von C bis C', D bis D', von E bis E', von F bis F' und so weiter, bis von B nach B' spielt. Es gibt also 7 Kirchentonarten: ionisch (die Dur-Tonleiter), dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch, äolisch (die Moll-Tonleiter) und lokrisch.

Frederic Chopin war einer der ersten, der diese Skalen als Improvisationen über Harmonien verwendet hat – daher nennen ihn manche den geistigen Urvater des (weißen Einflusses in den) Jazz. Wie dem auch sei – die 3 wichtigsten Kirchentonarten werden hier aufgeführt, weil sie in verschiedenen Musikrichtungen verwendet werden, vor allem im Jazz. Die Verwendungsarten werden später detailliert erklärt.

Kirchentonart: Dorisch

Dorisch ist das Tonmaterial von C-Dur, gespielt von D bis D'.



Anders ausgedrückt: wie Moll, nur mit erhöhter 6.

E Dorisch würde also wie folgt gespielt werden:



Diese Skala wird in den 2-5-1-Verbindungen verwendet, oder bei Moll6-Harmonien.

Kirchentonart: Phrygisch

Phrygisch ist das Tonmaterial von C-Dur, gespielt von E bis E'.



Anders ausgedrückt: wie Moll, nur mit erniedrigter 2.

A Phrygisch würde also wie folgt gespielt werden:



Diese Skala wird bei phrygischen Harmonien verwendet. Solche Harmonien können z.B. im Zusammenhang einer D-Moll Tonleiter gespielt werden.



Hier wäre so eine Harmonie gewissermaßen die Vereinigung der Stufe 4 und 5, also wie Gm6 / A. Natürlich kann man „A phr 7“ auch schreiben als „A7sus4b9“.

Kirchentonart: Lokrisch

Lokrisch ist das Tonmaterial von C-Dur, gespielt von B bis B'.



Anders ausgedrückt:

- Wie Moll, nur mit kleiner 2 und kleiner 4 – oder
- Wie die Dur-Tonleiter eines Halbtons höher

D lokrisch würde also wie folgt gespielt werden:



Erniedrigt man zusätzlich noch die 4, erhält man die Skala, die sehr oft auf alternierte Harmonien gespielt wird:



Diese Skala würde man also auf „D7 alt“ spielen. Zur Erinnerung: „D7alt“ kann man auch als „D7#5#9#11“ notieren. Und das könnte sich dann wunderbar zu Gm9 auflösen.

Die Skala entspricht übrigens dem Aufwärts bei der melodischen Moll Tonleiter, nur eben von Stufe 7 bis 7.

Blues

Die Blues-Skala wird im Blues gespielt („ach was“). Dieser folgt meist einem strengen 12-taktigen Blues-Schema, was in 3 Teile gegliedert ist:

Bsp.: Blues in E

	E7#9		E7#9		E7#9		E7#9	
	A9		A9		E7#9		E7#9	
	B7		A9		E7#9		B7	

Es gibt natürlich viele leichte Variationen diese Schemas, ganz so dumm ist der Blues nicht. Über diese Harmonien wird die Blues-Skala in E gespielt:



Markant ist das Umspielen des Tritonus' (Bb) durch A-Bb-B und den kleinen Terzen zu den Enden hin.

Ich habe festgestellt, dass Blues richtig modern klingen kann, wenn man nicht sofort Dur-7-Akkorde (wie E7 oder A7) spielt, sondern diese taktweise

suspendiert, sodass „7sus4“-Akkorde entstehen. Die Harmonien würden dann so lauten:

	E7sus4		E7#9		E7sus4		E7#9	
	A7sus4		A9		E7sus4		E7#9	
	B7		A9		E7#9		B7	

Arabisch

Es gibt mehrere Versionen in arabischen Tonleitern, von denen hier nur das „Zigeuner-Dur“ gezeigt wird:



Das charakteristische sind hier die Sprünge zwischen Halbtönen und kleinen Terzen. Damit lässt sich dieser typische Eierbecher-Effekt erzielen...

Halbchromatisch (oder vermindert)

Offiziell heißt diese Skala die „verminderte Skala“. Sie besteht aus 8 Tönen, bei denen der Abstand immer abwechselnd ein Ganzton und ein Halbton ist.



Diese Skala wird ebenfalls auf alternierte Harmonien gespielt. Aus Symmetriegründen gibt es nur 3 davon. Die gezeigte Skala kann also auf die Harmonien „C7alt“, „Eb7al“, „F#7alt“ und „A7alt“ gespielt werden.

Voicings in verschiedenen Stilen

Da man mit der Tonauswahl und -spielweise verschiedene Klangeffekte erzielen kann, werden je nach Musikstil bestimmte Arten typischerweise bevorzugt.

Pop-Ballade / Worship

Wenn möglich, werden hier Harmonien oft mit Terz- oder Sextparallelen gespielt. Ein klassisches Beispiel ist die „Ballade pour Adeline“ von Richard Clayderman.



Hier sieht man: das Lied besteht quasi nur aus Terzen und Sexten. Ich werde nie verstehen, warum Frauen auf dieses Lied so abfahren, aber es ist der beste Beweis, dass Sexten und Terzen „einfach schön“ klingen – das funktioniert garantiert.

Wenn man Harmonien so spielen kann, dass dabei Terz- oder Sextparallelen entstehen, verbreitet man exakt diesen Schmuseklang. Beachte, dass Sexten und Terzen verwandt sind, da sie zusammen eine Oktave ergeben.

Das gute ist: man muss dies nicht so plump machen wie Richard. Ein bisschen Niveau kann man sich schon noch bewahren. Sieh das Beispiel an:



Hier bilden die äußeren Töne die Sextabstände. Durch die anfängliche Dissonanz des Halbtons, der dann aufgelöst wird, erzeugt man ein bisschen Reibung und dadurch Farbe.

In vielen Songs kommt es immer wieder zu Situationen, wo man Sext- und Terzparallelen in der Begleitung auf die Harmonien verteilen kann. Das wird als erstes Mal an einem christlichen Klassiker demonstriert: Geh unter der Gnade

Geh unter der Gnade

Refrain

1 Geh un- ter der 'Gna- de, geh mit Got- tes Se- gen,
 5 geh in sei- nem Frie- den, was auch im- mer du tust.
 9 Geh un- ter der Gna- de, hör auf Got- tes Wor- te,
 13 bleib in sei- ner Nä- he, ob du wachst od- er ruhst.
Strophen
 17 Al- te Stun- den al- te Ta- ge läßt du zö- gernd
 Neu- e Stun- den neu- e Ta- ge zö- gernd nur stegst
 Gu- te Wün- sche, gu- te Wor- te wol- len dir Be-
 20 nur zu- rück. Wohl- ver- traut wie al- te Klei- der
 du hi- nein Wird die neu- e Zeit Dir pas- sen?
 glei- ter sein. Doch die bes- ten Wün- sche mün- den
 23 sind sie dir durch Leid und Glück
 Ist sie dir zu groß zu klein?
 al- le in den ein- nen ein.

Die Harmonien sind zeilenweise:

A2	A/D D	E E/D	A/C#	
F#m	D	E	E	
A2	A/D D	E E/D	A/C#	
F#m	Bm	E	A	

Damit man in Takt 7 und 8 nicht immer nur E spielt, kann man folgendes tun:



Ha! Das sind gar keine Sexten-Parallelen, sondern höchstens Terzparallelen. Aber wie schon gesagt, ist das vom Prinzip das Gleiche, da Sexten und Terzen Komplementärintervalle sind (zusammen ergeben sie eine Oktave).

Das eigentliche Beispiel sind die Harmonien im Vers, in Takt 23+24. Hier zwingt einen die Melodie geradezu zu den Harmonien:



Und da läuft alles schön parallel (in Sexten, Terzen und Quarten) runter wie Butter.

In Takt 14 auf „Nä -he -he -he“ ;-)) haben wir eine ähnliche Situation (zumindest vom Bass aus betrachtet) wie in Takt 7+8:



Gegenbewegung

Der große Unterschied ist hier, dass sich Bass und Melodie nicht parallel, sondern gegenläufig bewegen – man spricht von einer Gegenbewegung.

Der Akkord „D#07“ entpuppt sich zudem beim genauen Hinsehen als ...

Doppeldominante

Doppeldominante (E ist die Dominante von A, und H ist die Dominante von E). Denn jeder Dur7b9-Akkord lässt sich so umschreiben. Leichter ausgedrückt handelt es sich hier gedanklich (also klanglich) um die Harmonie B7b9, was „anders geschrieben“ (s.o.) ein „D#07 / B“ ist. Schließlich wird der Basston weggelassen, bzw. geht in die Terz, in D# über. Es handelt sich also um eine Auflösung zu E.

Das gleiche könnte man auf den zweiten Ton (C#) machen. Hier könnte man anstatt „A/C#“ auch eine

Zwischendominante

draus machen, indem man „F#7/C#“ spielen würde. Dies klingt aber ein bisschen zu angestrengt, was auch daran liegt, dass in dem Fall der Basston nicht die Terz spielt, sondern die 5.

Ein weiteres beliebtes Mittel ist das, was Beatles bei „Let it be“ gemacht haben (am Schluss des Refrains): der Bass (und die Mittelstimme) steigt schrittweise ab, während die Melodie den gleichen Ton hält. Das funktioniert immer, wenn

man von Stufe 4 auf die 1 kommen will.



In diesem Beispiel ist eine Sache ziemlich schlecht umgesetzt: C/E. Denn dort ist die Terz im Bass.

Die Terz im Bass

In der klassischen (bzw. barocken) Liedbegleitung lernt man, dass wenn die Terz im Bass ist, sie nirgendwo anders gespielt werden sollte, damit sie besser „strahlen“ kann. In der barocken Liedbegleitung gibt es noch viele derartige Regeln, und die meisten sind aus heutiger Sicht eigentlich unbrauchbar, bzw. für moderne Ohren nicht einzusehen.

Z.B. sollte man auch keine Quarten- oder Quintenparallelen spielen. Gerade das klingt aber oft super – und wird auch noch später erwähnt. Unsere Ohren hören heutzutage anders als damals – das merkt man auch daran, dass Bach's Polyphonie für die meisten unter uns heute ziemlich anstrengend für die Ohren ist.

In dem Punkt mit der Terzverdoppelung stimme ich aber zu. Die Regel lautet: wenn die Terz einer Harmonie im Bass gespielt wird, sollten die anderen Stimmen die Terz meiden. Und zur Not nur „leere“ Akkorde, also nur Grundtöne

und Quinten, spielen.

Wie ist das gemeint? Ein Beispiel von Keith Green, „Thank you, oh my father“:



Das E ist die Terz in C-Dur. Also ist bei „C/E“ die Terz im Bass.

Übrigens kann man bei Zwischendominanten immer die Terz im Bass spielen – und sie dann in der übrigen Begleitung weglassen.

Warum hab ich aber dann vorher das Beispiel von der „Nä-he-he-he“ auf „Geh unter der Gnade“ so gesetzt? Dort hab ich ausdrücklich beim ersten „-he“ A/C# einem F#/C# vorgezogen, obwohl beim A/C# eine Terzverdoppelung in der Melodie auftritt (und die Terz vom Bass gespielt wird). Die elegante Antwort lautet: weil es in einem Kontext einer Gegenbewegung auftritt. Bass und Melodieton laufen aufeinander zu und verdichten sich temporär – das ist schön fürs Ohr.

Das „Weglassen“ bezieht sich auch auf das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten. Wenn also der Bass die Terz spielt...

Bemerkenswert schön ist noch, dass wenn man bei Zwischenharmonien die Terz im Bass spielt, der Bass immer den Leitton spielt – die nächste Harmonie also immer eine Sekunde (bei Dur eine kleine Sekunde) höher liegt.

Schau dir die Melodie an von dem Worship-Song „Still“ an:



Merkst Du, dass die Harmonien einfach so gewählt sind, dass der Bass oft die Terz und damit den Leitton (mit dem zu erwartenden Zielton einen Halbton höher) spielt? Bei diesen Akkorden vermeide auf dem Klavier in der rechten Hand die Terz und Du kriegst ein Gefühl für die Schönheit dieser Regel. Bei der Harmonie G/B und A als Melodieton musst Du ein bisschen tricksen, aber dafür wird es umso schöner.

Das ist natürlich auch auf der Gitarre möglich. Nur die reine Begleitgitarre benötigt dazu einen Bassspieler.

Also fassen wir zusammen: Sexten- und Terzparallelen, Gegenbewegungen zwischen Bass und Melodie, Zwischendominanten und bei Terz im Bass diese woanders weglassen – das ist das Kochbuch für Schmusesongklang.

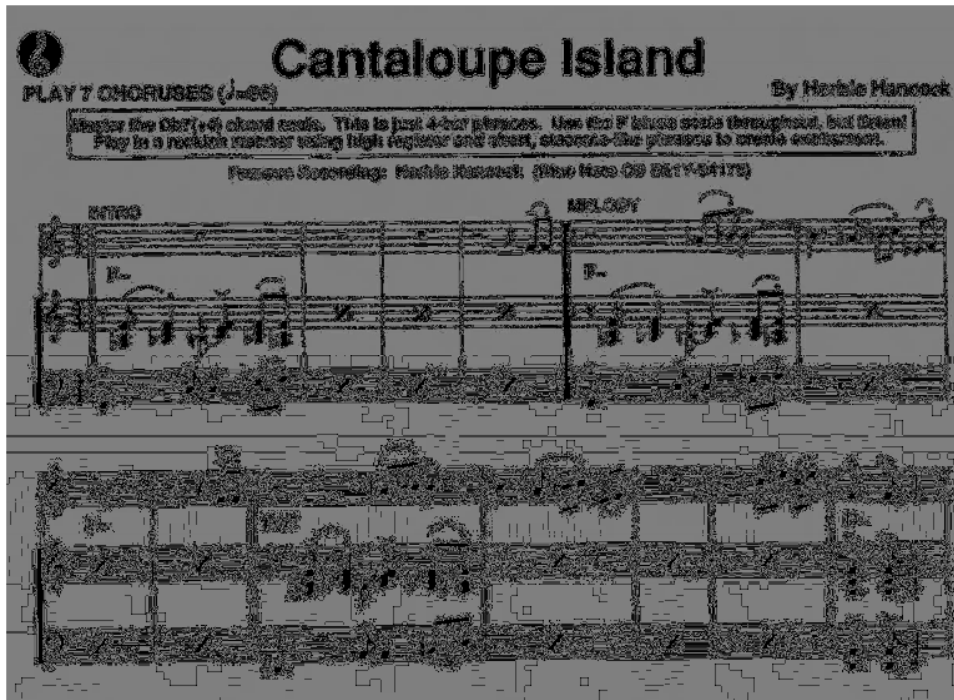
Terzparallelen mal anders...

Natürlich sind Sext- und Terzparallelen nicht beschränkt auf eine Musikrichtung. Es klingt eben einfach angenehm. Und so werden diese auch sehr gern in dorischen Zusammenhängen, also wenn im Moll die 6 erhöht ist, genommen. Hier mal ein ganz berühmtes Beispiel, von dem es viele Coverversionen im Cool Jazz oder Acid Jazz gibt: Cantaloupe Island

Das Original stammt wieder einmal von Herbie Hancock. Das Ursprungs-Genre nennt sich Modal Jazz.

Check it out: <https://www.youtube.com/watch?v=FPVuLS-HXJo>

Die Harmonien sind Fm6, dann Db13. Db13 ist „anders geschrieben“ ein Abm6/Db (also eben wieder ein Moll 6). Sieh dir die Terzparallelen an, von denen das Lied lebt.



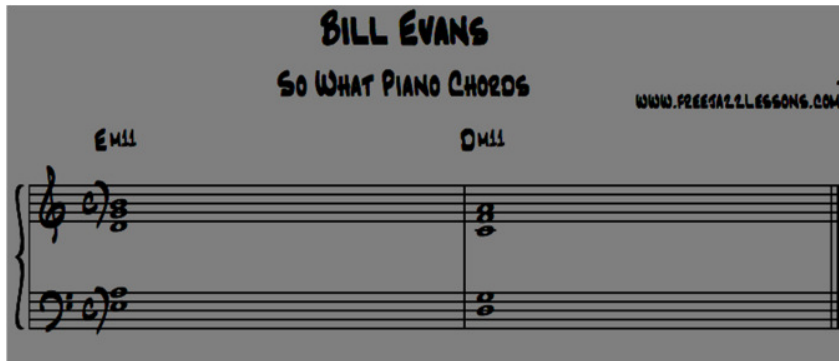
Natürlich kann man diese Terzenparallelen auch als zwei Harmonien auffassen – die wären dann Fm7 und Bb/F und wieder zurück. Das wäre dann eine typische 2-5-1-Verbindung. Dazu später mehr.

Sieh dir die beiden letzten Akkorde im Voicing nochmal an. Die Harmonie dazu ist D-, also Dm. C und G machen es zu einem Dm11. Und das Voicing benutzt Quartenakkorde.

Quartenakkorde

Wie vorhin erwähnt: obwohl ein paar Jahrhunderte vorher (nämlich in der Gregorianik) extrem beliebt, wurden Quartenparallelen im Barock verteufelt. Der

Jazz (bzw. die Klassik vor 90 Jahren) hat sie wieder entdeckt. Moll 11er-Akkorde werden oft als Quartenakkorde gesetzt.



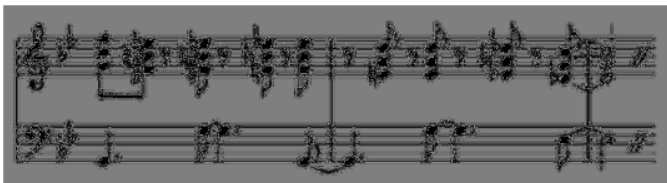
Die 11 (oder 4) wird nach unten verschoben, sodass nach oben die 7 und 3 übrig bleiben. Von unten nach oben ist dann 1 – 4 – 7 – 3. Das sind alles Quarten. Allerdings fehlt hier dem Ohr ein Anhaltspunkt und so wird meist noch die 5 gespielt. Ein tolles Beispiel ist „So what“ von Miles Davis, in dessen Band übrigens unter anderem Herbie Hancock mitgespielt hat.

Check it out: <https://www.youtube.com/watch?v=yIXk1LBvIqU> (bei 0:36 kommen die Akkorde)

Daraus werden oft auch

Bläsersätze für Funk

oder lateinamerikanische Musik geschrieben, wie etwa bei Ray Baretto's Version von „Amor Artificial“:



Check it out: <https://www.youtube.com/watch?v=rnOp7LkNAoA> (bei 0:55)

Bläusersatz geht aber auch anders – eben mit Terzen- und Sextenparallelen. Hier zum Beispiel „Fly me to the Moon“ (Takt 1+2).



Die Grundharmonien ist ganz einfach – taktweiser Quintabfall (später mehr dazu). Nun werden aber ähnlich wie beim Choral alle Melodietöne mit einer Harmonie versehen. Dies wird durch Parallelen erreicht: Bass und Melodie bilden eine Dezime, also eine oktavierte Terz. Durch die parallelen Harmonien treten natürlich auch Quarten- bzw. Quintenparallelen auf. Wenn das im richtigen Rhythmus von einem Brass Orchester gespielt wird, sind genau diese Parallelen es, die den tollen Klang ausmachen.

Damit die Klänge nicht zu langweilig sind, wurden an vielen Stellen verminderte Septakkorde (07) eingebaut, die sich zur jeweiligen benachbarten Harmonie wunderbar auflösen. Das klingt einfach interessanter.

Quartenakkorde chromatisch verschieben und verändern

Auf dem Klavier ist es eine gute Fingerübung, solche Quartenakkorde chromatisch auf- und abwärts zu spielen: Em11, in jeder Hand eine Quarte gespielt, ergibt links E-A und rechts D-G. Diesen Akkord chromatisch rauf- und runter verschieben. Das lässt sich natürlich auch auf der Gitarre spielen, ist da aber nicht schwer ;-))

Aber wichtig: gedanklich immer bei der richtigen Harmonie bleiben! Dann kann man es auch schnell variieren. Z.B. in E-Bb und D-G, dann hat man ein Voicing zu C9. Das dann chromatisch verschieben.

Nächste Variation wäre E-Bb und C#-G, ein Voicing zu E07 oder C7b9. Das dann verschieben. Und so weiter, und so weiter...

Quintenparallelen

In gitarrenbasierter Musik, wie Hardrock oder Heavy Metal, werden aufgrund der Instrumente oft Quintenparallelen gespielt. Aus dem Jazz gibt es hierfür einige Beispiele, die prinzipiell oft einem Wechsel des Tongeschlechts entsprechen.



Beispiel: Pat Metheny, We Stay Here.

Check it out: <https://www.youtube.com/watch?v=CQWkYPd1cAE>

Die Stimmen sind nicht exakt so gesetzt, aber man könnte es so tun. Die Quintenparallelen erzeugen einen **sakralen** Klang. Warum entspricht das einem

Wechsel des Tongeschlechts?

Wie am Anfang beschrieben, spricht man von einer Paralleltonart, wenn Dur und Moll die gleichen Töne beinhalten. Das ist immer dann der Fall, wenn die Grundtöne eine kleine Terz auseinander liegen – wobei das natürlich nur in eine Richtung gilt. Die Paralleltonart von A-Dur ist F#-Moll. Im Song von Pat Metheny wird das Tonzentrum von A-Moll nach F#-Moll verlagert. Das ist vom Tonmaterial also das gleiche, als ob es von A-Moll nach A-Dur verlagert werden würde – und das ist ein Wechsel des Tongeschlechts, nur auf elegante Weise.

Überhaupt wechselt Pat Metheny sehr oft das Tongeschlecht in seinen Songs – und das passiert oft durch Quintenparallelen. Ein anderes Beispiel für derartige Wechsel sind Harmonien wie F#m9 und F#m9, oder Bbmj9 und Bm9:



In den ersten beiden Harmonien werden die Quinten F#-C# und C#-G# jeweils um einen halben Ton nach unten verschoben auf F-C und C-G. Das klingt wie ein Wechsel des Tongeschlechts. Man könnte innerhalb von F#m9 natürlich auch die mittlere Quinte A-E um einen halben Ton nach oben verschieben. Heraus käme A#-E# bzw. Bb-F, und man erhielte einen echten Wechsel des Tongeschlechts, nämlich F#mj9.

Es wurden viele Beispiele gezeigt, in denen das Voicing die Harmonien verändert hat. Die Voicings mit den passenden Harmonien dem Stil anzupassen – das ist die Kunst.

Man sieht aber, dass das alles zusammenhängt. Widmen wir uns jetzt den Harmonieverbindungen.

Harmonieverbindungen

Im ersten Teil geht es um die Basiselemente der Harmonieverbindungen, und danach werden aus verschiedenen Stilen typische Abfolgen gezeigt.

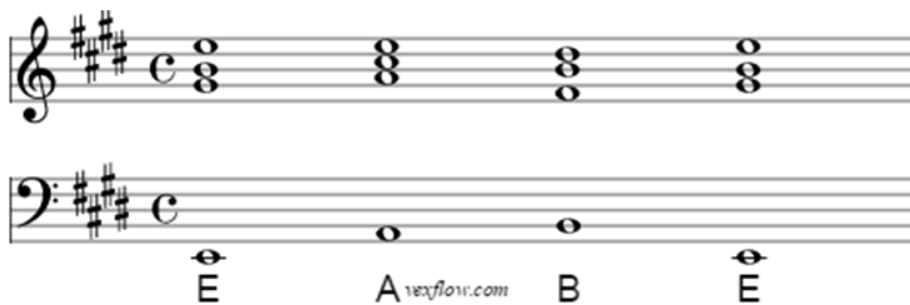
Grundelemente

Natürlich bestehen die meisten Songs (inkl. großer Werke) harmonisch größtenteils aus den immer wieder selben Grundelementen. Nur die Besonderheiten innerhalb eines Songs lassen es hervortreten. Natürlich muss die

Besonderheit eines Songs nicht harmonischer Natur sein – dasselbe gilt auch für den Rhythmus. Nun erst einmal zu den Grundelementen der Harmonieverbindungen.

Kadenz

Die Kadenz sind die Stufen 1, 4 und 5 einer Dur- oder Molltonart. Spielt man eine Kadenz, wurden alle Töne der Tonleiter erwähnt und der Hörer weiß genau, wo er sich akustisch befindet:



Das geht natürlich auch in Moll: Cm – Fm – Gm – Cm. Wobei dort dann meist die 5, also G, in Dur gespielt wird. Sogar manchmal (hey hey hey!) mit Septime, also dann G7.

Trotzdem: Ein Song oder eine Tonart öder einzuführen, ist kaum möglich.

Natürlich kann man die Kadenz schon ein bisschen aufpeppen. Z.B. fängt man bei 5 an. 5 – 4 – 1 – 1, bisschen cooler Groove dazu, und fertig ist „Sweet Home, Alabama“ (D – C – G – G).

Eine andere weit verbreitete Variante ist, die Kadenz mit Terzen im Bass zu spielen, wie z.B. in G – C/E – D/F# – G, oder den Bass stets auf der 1 zu lassen: G – D/G – C/G – G (wie in „You are beautiful beyond description“).

2-5-1-Verbindung

Angelehnt an die Kadenz ist die Grundverbindung der meisten Musikstile: die 2-5-1-Verbindung. Anstelle der 4 wird deren Paralleltonart, die 2 genommen. Im obigen Beispiel wäre das also nicht F – G – C, sondern Dm – G – C. Der erste Klang, der auf der Stufe 2, ist ein Mollklang. Dann folgt ein Dur-Klang, und die

Auflösung auf der Stufe 1 ist meist Dur, kann aber auch Moll sein. Damit es nicht so langweilig klingt, werden oft noch die Septimen mitgespielt: Dm7, G7 und dann C, C2, C6 oder Cm7 – je nach gewünschtem Klang.

Im Jazz wird es noch mehr aufgepeppt, sodass Folgendes heraus kommt:



Die Harmonien werden zuerst in der weiten, dann in der engen Lage gespielt. Nachdem der erste Klang in Moll gespielt wurde, geht der Basston eine Quarte rauf, und es folgt ein Dur-7-Akkord.

Interessant wird es zu analysieren, wie sich Septimen und Terzen die Hand geben:

- das D, die Septime von Em9, wird zum C#, der Terz von A13
- das G, die Septime von A13, wird zum F#, der Terz von Dm7

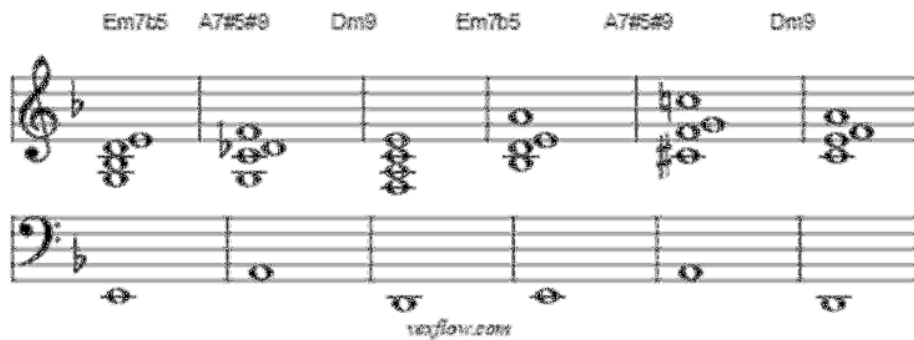
Schau Dir auch die anderen Töne an, wie sie wandern.

Wichtig ist zu verstehen, dass durch Moll auf Stufe 2 und danach Dur auf Stufe 5 das neue Tonzentrum (der Stufe 1) definiert wird. Hat man die 1 nicht im Blick, sondern nur die Moll-Tonart (mit der die Verbindung beginnt), kann man es auch so ausdrücken: auf Stufe 4 ein Dur-Akkord. Bei dem Dur-Akkord ist dann oft die Terz im Bass.

Bsp.: Em7 – A7/C#

2-5-1 im Moll-Kontext

Ist die gesamte Verbindung im Moll-Kontext, der erhalten werden soll, ändern sich die Harmonien, da die 6 erniedrigt ist:



Konkret ändert sich:

- Akkord 1:
 - o die Quinte wird vermindert
 - o die 9 wird meist weggelassen
- Akkord 2:
 - o aus Dur-7-Akkord wird ein alternierter Akkord, mit #5 und #9

2-5-1 als Modulation

Die 2-5-1-Verbindung wird oft zur Modulation zu Zielakkorden genommen. Wenn man z.B. in C-Dur eine Modulation zu F-Dur sucht, kann man die 2-5-1 von F-Dur spielen, was Gm7-C7-F ist.

Komponieren wir schnell Harmonien eines Songs in C-Dur:

||: C | Dm7 G7 | C | Gm7 C7 | F | Bm7b5 E7 | Am7 D7 | F/G :||

Diese 8 Takte bestehen aus lauter 2-5-1-Verbindungen:

- Dm7 G7 C: damit der Hörer genau weiß, in welcher Grundharmonie wir uns befinden
- Gm7 C7 F: Modulation auf die 4. Stufe
- Bm7b5 E7 Am: Rückmodulation zur Ausgangstonart bzw. seiner Paralleltonart.
- Am7 D7 G: Direkt angehängt die Modulation zu G – aber nicht G-Dur im Sinne von Gm7, sondern sofort G7sus4, damit es zurück nach C-Dur gehen kann.

Achtung: die Auflösung zur Stufe 1 muss gar nicht stattfinden. Sieh dir dazu den Klassiker „Satin Doll“ an:

SATIN DOLL
FROM SOPHISTICATED LADIES

WORDS BY JOHNNY MERCER AND BILLY STRAYHORN
MUSIC BY DUKE ELLINGTON

FIRST NOTE

VERSE
SMOOTHLY (♩ = ♩♩)

CIG - A - RETTE HOLD - ER, WHICH WIGS ME.
BA - BY, SHALL WE GO OUT SKIP - PIN'?

O - VER HER SHOUL - DER, SHE DIGS ME.
CARE - FUL, A - MI - GO, YOU'RE FLIP - PIN'.

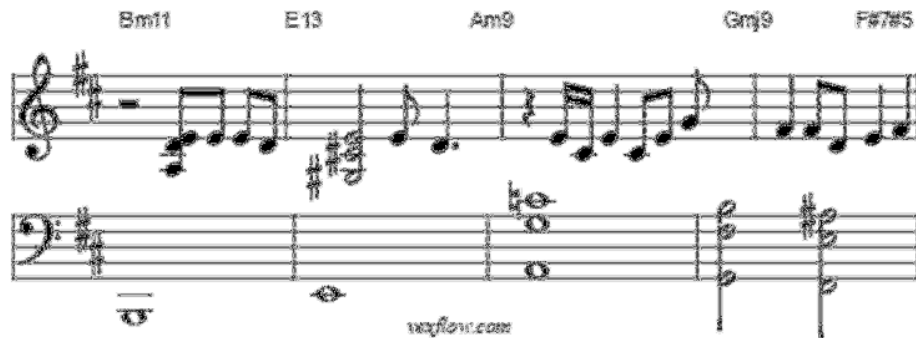
OUT CAT - TIN' THAT SAT - IN
SPEAKS LAT - IN, THAT SAT - IN

1. CMAJ7 Dm7 Em7 A7 2. CMAJ7 F6 CMAJ7
DOLL. DOLL. SHE'S

BRIDGE
GM7 C7 GM7 C7
NO - BOD - Y'S FOOL, SO I'M PLAY - ING IT COOL AS CAN BE.

Wie man sieht, werden hier einfach 2-5-1 Verbindungen, bzw. nur 2-5-Verbindungen aneinander gehängt.

Al Jarreau spielt eine interessante Version dieser 2-5-1-Verbindung in „What you do to me“:



Check it out: <https://www.youtube.com/watch?v=oepHiwE65J4> (bei 1:12)

Die 11 in einem Moll-Akkord als Melodie zu spielen, verleiht einem Song eine ziemlich funky Note.

Schau dir außerdem an, wie die Quarte A-D in den Harmonien wandert:

- Bm11: A-D
- E13: G#-C#
- Am9: G-C
- Gm9: F#-B
- F#7#5: E-Bb

Dominanten als Übergänge

Wie schon beim Thema Voicings, Pop-Ballade / Worship, Zwischendominanten, erwähnt, kann man auch Zwischendominanten einfügen, um eine Zielharmonie anzusteuern. Ein typisches Beispiel:



Um auf Stufe 6 (C#m) zu kommen, wird die 3 (G#) zum Dur-7-Akkord umgewandelt. Befindet man sich vorher auf der Stufe 5 (B), wird als Basston oft die Terz, also B# (=C) genommen, damit man den Gleiteffekt erhöht.

Das Prinzip lässt sich auch sehr gut auf Stufe 2 (in E-Dur wäre das F#m)

anwenden: hier wird aus Stufe 6 (wäre dann C#) ein Dur-7-Akkord gemacht, und dabei oft die Terz im Bass gespielt, um wiederum den Gleiteffekt zu erhöhen. In A-Dur wäre das dann:

| A | F#7/A# | Bm |

Eine Zwischendominante zur Stufe 3 ist natürlich auch möglich, aber nicht so üblich. In C-Dur wäre das

| C | B7 | Em |

Die bereits erwähnten Doppeldominanten müssen hier natürlich auch erwähnt werden. Das sind immer die Dur-7-Akkorde auf der 2. Stufe einer Tonart. Also in B-Dur wäre das C#7, was sich nach F#7 auflöst.

Im Rahmen einer Molltonart gibt es die Zwischendominanten auf die Stufen 3, 4, 5 und 7. Beispiel D-Moll:

- Zwischendominante zur Stufe 3 (F): C7
- Zwischendominante zur Stufe 4 (Gm): D7 – dh. aus D-Moll wird D-Dur
- Zwischendominante zur Stufe 5 (A7): E7 – die Doppeldominante
- Zwischendominante zur Stufe 7 (C): G7

Noch ein Wort zur Doppeldominante: wie später bei der Tritonussubstitution gezeigt, wird anstelle von E7 oft Bb7 genommen, bevor dann A7 kommt. Dies tritt sehr oft im Blues oder lateinamerikanischen Zusammenhängen auf.

Betrachten wir ein Beispiel von Al Jarreau:

| Dm A7/E | Dm/F D7/F# | Gm D7/A | Gm/Bb |
| Em7b5 A7/C# | Dm7 Bm7b5 | Bb7 | A7 |

Das Hochlaufen des Basses in den ersten 4 Takten ist eine typische Prozession, und der Rest eine Abfolge von 2-5-1-Verbindungen (mit Terz im Bass), sowie der gerade erwähnten latenten Doppeldominante.

Tritonussubstitution

Der Grund, warum innerhalb von D-Moll anstelle der Doppeldominante E7, was

sich zur Dominante A7 auflöst, auch Bb7 gespielt werden kann, liegt an folgendem Umstand.

Die markanten Töne eines Dominant-Sept-Akkordes werden vom Tritonus zwischen Terz und Septime gebildet. Im Fall von E7 also G# und D. Dazu gibt es noch einen Dominant-Sept-Akkord, bei dem dieser Tritonus ebenfalls zum markanten Gespann gehört – nur dass Terz und Septime anders herum verteilt sind.

Dies ist Bb7: Terz und Septime sind hier D und Ab bzw. G#. Mathematisch bedingt liegen diese beiden Grundtöne E und Bb wiederum einen Tritonus auseinander.

Ein Dominant-Sept-Akkord löst sich also nicht nur zum Akkord auf, dessen Grundton eine Quinte unterhalb liegt (also zur Stufe 1), sondern auch zu dem Akkord, dessen Grundton einen Halbton drunter liegt.

Ganz berühmtes Beispiel einer Tritonussubstitution ist die Substitution der Doppeldominante, dessen Grundton sich dann immer einen Halbton über der Dominante befindet: Em7 – A7/C# – C7 – B7#5

Im Jazz werden allerdings meistens nicht die reinen Dominant-Sept-Akkorde E-G#-B-D durch Bb-D-F-Ab ersetzt, sondern deren alternierten Varianten: anstelle eines E7#9#5 wird Bb7#9#5 gespielt. Auflösen könnte sich so etwas zu Am9 oder Amj9. Oder – wie im vorigen D-Moll Beispiel eben – zu A7#9#5 (damit es weitergehen kann zu D-Moll).

Wenn die Terz im Bass einer Zwischendominante gespielt wird, wandert der Basston also zur Auflösung einen Halbton nach oben. Und wenn eine Tritonussubstitution gespielt wird, wandert der Basston zur Auflösung einen Halbton nach unten.

Die Tritonussubstitutionen lassen sich als Zwischendominanten einsetzen. Z.B. der Song „Ich war noch niemals in New York“ von Udo Jürgens in C-Dur hat folgende Grundharmonien:

Fmj9	G7	Em7	Am7	
Dm7	Fmj7/G	Cmj9		

Fügen wir zwischen den Takten die Substitutionen als Übergänge ein:

||: Fm_j9 Ab₁₃ | G₉ F₁₃ | Em₇ Bb₁₃ | Am₇ Eb₁₃ |
| Dm₇ Ab₁₃ | Fm_j7/G | Cm_j9 | F#_{7alt} :||

Nicht so kompliziert denken! Ganz einfach: vor jeder Grundharmonie wurde ein Dominant-Sept-Akkord gebildet, dessen Basston ein Halbton höher lag.

Funktional wurden also Zwischendominanten gebildet. Dadurch entsteht dieser typische Rutscheffekt des Jazz. Auch wenn das natürlich übertrieben ist, ihn so oft einzusetzen.

Ersatz der Dominante durch Stufe 4 oder 2

Die Funktion einer Dominante ist das Innehalten, bevor die Auflösung kommt. Wie bekannt, kann das durch einen Dur-7er-Akkord, durch einen „7sus4“-Akkord oder eine Tritonssubstitution erfolgen. Eine andere Möglichkeit besteht aber darin, die Stufe 4 zu spielen (die „Subdominante“). Von der Funktion ist das fast dasselbe wie ein „7sus4“, nur mit anderem Basston.

Das gilt auch für die Parallele der Stufe 4: die 2, als Moll-7er-Akkord gespielt.

Nochmal zurück zu „What you do to me, Baby“ von Al Jarreau. Die Harmonien sind Bm₁₁ – E₁₃ – Am₉ – Gm_j9 F#₇#₅. Das Am₉ ist so eine Ersatzdominante zu Gm_j9. Gedanklich ist das wie eine 2-5-1-Verbindung zu G, nur ohne 5.

Der Ersatz der Dominante wird auch im Moll-Kontext oft betrieben. Es tritt aber auch oft in Dur-Kontexten auf (vor allem in seichten Stilen), dass die Stufe 4 auf Moll gespielt wird. In Eb-Dur wäre das also noch ein Abm zum Schluss – oder das Abm auf der Stufe 2 gespielt, also Fm₇b₅.

Trugschluss

Normalerweise löst sich eine Dominante zu deren Stufe 1 auf. In manchen Fällen allerdings zur Stufe 6. Im Dur-Kontext entspricht das der Paralleltonart:

- B₇ – E: normale Auflösung
- B₇ – C#m: Auflösung zur Paralleltonart

Dann spricht man vom Trugschluss.

Im Moll-Kontext (E-Moll) würde man einen Trugschluss allerdings zu C-Dur auflösen – was nicht die Paralleltonart ist. Denn die Paralleltonart von E-Moll ist G-Dur.

Eine typische Abfolge mit dem Trugschluss wäre dann in E-Moll:

B7 – C – D – Em

Beim genauen Hinsehen entpuppt sich dabei D – Em als zweiter Trugschluss, wie im Dur-Kontext üblich (hier von G-Dur). Löst man jetzt am Schluss nicht nach Em, sondern nach E auf, erhält man diesen typischen Klang am Schluss vieler Songs. In C-Dur wäre das die Folge G – Ab – Bb – C: durch den ersten Trugschluss wird Moll vorgetäuscht (G – Ab), was am Schluss jedoch durch Dur ersetzt wird (ha – schon wieder getäuscht!).

Oft wird auch der Trugschluss gewählt, wenn die Dominante im Dur-Kontext auf der 3. Stufe zum Einsatz kommt. In D-Dur brächte das die Harmoniefolge D – F#7 – G mit sich.

Sekundenstopp

Eine andere beliebte Alternative zu einer Dominante ist der Sekundenstopp (mein Name). Damit ist gemeint, dass anstelle einer Dominante eine Dur-Harmonie auf dem einen Ganzton tiefer liegenden Grundton vom Zielton gespielt wird.

In F-Dur wäre das Eb, in D-Dur C. Innerhalb eines Moll-Kontextes würde es sich übrigens um einen normalen Trugschluss handeln, wie D-Dur in E-Moll.

Früher wurde meist erst zur wirklichen Dominante aufgelöst (z.B. im Kontext F-Dur erst der Sekundenstopp Eb, dann C7) – aber seit ein paar Jahren wird dies oft weggelassen, weil es interessanter klingt.

Eine Variante ist, anstelle eines reinen Dur-Akkordes eine „7sus4“-Harmonie zu spielen bzw. eine Implementation dessen. In D-Dur wäre das Bbmj7/C (weite Lage), wonach Dmj9 (enge Lage) gespielt werden könnte.

Quintabfall

Die 2-5-1-Verbindung funktioniert, indem nach einem Moll-Akkord ein Dur-Akkord mit einem um eine Quarte höher gelegenen Grundton folgt, bevor der Bass sich auf die 1 auflöst, die sich um eine Quinte tiefer gelegen befindet. Vom Ergebnis her folgt aber natürlich dieselbe Harmonie, egal, ob der Bass nach dem ersten Akkord eine Quarte hoch springt oder eine Quinte runter.

Im Beispiel Dm-G7-C2 springt der Bass also gewissermaßen zweimal um eine Quinte runter. Es handelt sich also um einen „Quintabfall“.

Der Quintabfall lässt sich solange erweitern, bis man wieder am Anfang rauskommt. Typisches Beispiel ist „In aller Angst und Not“:

Am – Dm – G7 – C4 C – F – Bm7b5 – E7 – Am

Innerhalb des Gesamtkontextes, A-Moll, springt der Bass immer um eine Quinte runter. Die richtigen Harmonien entstehen dann, indem die Töne hinzugefügt werden, die sich im Tonmaterial von A-Moll befinden. Wer genau hinsieht, dem fällt jedoch auf, dass der Abstand zwischen F und B keine Quinte ist, sondern ein Tritonus (die reine Quinte wäre nach F das Bb). Das liegt daran, dass der Kontext von A-Moll nicht verlassen werden soll.

Ein anderes berühmtes Beispiel ist das schon erwähnte „Fly me to the moon“, das dieselben Grundharmonien besitzt, nur dass diese eben um einige Zusatztöne erweitert wurden („it’s Jazz, Baby“).

Natürlich kann man den Quintabfall auch von einem Dur-Kontext aus starten:

C – F – Bm7b5 – E7 – Am – Dm – G7 – C

Quartabfall

Das Pendant zum Quintabfall ist der Quartabfall. Man könnte den Quartabfall auch als „Quintabfall rückwärts“ bezeichnen.

Das funktioniert allerdings nicht um den gesamten Kreis herum – jedenfalls habe ich das noch nicht gesehen. Stattdessen wird das ausschnittsweise gemacht:

G – D – Am – Em

Typische Abfolgen

Die Grundelemente typischer Harmoniefolgen erleichtern das gesamte Verständnis von Harmonie-Abfolgen. Es gibt eine Reihe von immer wiederkehrenden Abfolgen, von denen einige jetzt gezeigt werden. Viele Songs bedienen sich streckenweise dieser Standardfolgen und kombinieren diese ggf. mit anderen.

Folgende Reihen gehören zum absoluten Standard (am Anfang steht immer die Tonart, die als Beispiel herangezogen wurde), wobei natürlich die Taktanzahl und die Zusatztöne variieren können:

- G: | G | Em | C | D |
- C: | C (G/B) | Am (C/G) | F (C/E) | Dm G |
- C: | C (G/B) | Am (Em7) | F (C/E) | D7 | Dm7 G7 |
- D: | D | F#m | G | A |
- G: | G Em7 | A7 | Am7 D7 | G |
- Bm: | Bm | G | Em | F#7 |
- Cm: | Cm (Bb/D) | Eb | Fm (Eb/G) | Ab |
- C: | C | G | Am | F |
- D: | G | D | A/C# | Bm |
- Am: | Am | G | F | E |
- F: | F C | Dm Am | Bb F | Eb C |
- Dm: | Bm7b5 | Bb9 | A7#5#9 | Dm |
- Em: | Em7 | A7/C# | C7 | B7#5 |

Worship: Gitarrenakkorde

Die Gitarre in ihrer Grundstimmung E-A-D-G-B-E ist ein E-Dur basiertes Instrument, weil bei vielen Griffen diese auf den Bündnen hoch und runter verschoben werden können, während z.B. E und H als Leerseiten erklingen (oder hieraus ein Quartenenakkord gemacht wird, wie z.B. F#-B-E). Das bringt typische Implementierungen bei einzelnen Harmonien mit sich:

- auf E wird meist E2 gespielt
- auf C#m meist C#m7
- auf A meist A2 und/oder A6

- auf F#m meist F#m11 (wenn nämlich E und B weiterklingen)
- auf B meist Badd4

Dem entsprechend haben Lobpreislieder von Gitarrenbands oft eine Harmonik, in der möglichst viele Harmonien hintereinander mit denselben Leerseiten gespielt werden können. Dadurch entsteht eine sakrale Atmosphäre, aber der Song droht auch schnell, im gleichbleibenden Fluss ohne Ecken und Kanten unterzugehen und sich nicht mehr von anderen Songs abzuheben.

Gospel

Der Einfluss des Jazz in den Gospel ist natürlich immens. Von daher findet man in fast jedem Song gleich am Anfang eine 2-5-1-Modulation zur Stufe 4, und direkt anschließend oder später eine 2-5-1-Modulation zur Doppeldominante, die sich später zur Dominante auflöst.

Eine typische Harmoniefolge in G-Dur wäre demnach:

| G Dm7 (G7) | Cmj7 B7#5#9 | Em7 A13 | C/D |

Wie gesagt, ist das ein typisierter Gospel, auf das Wesentliche reduziert

- anstelle von Dm7 findet sich oft auch ein reines F
- anstelle von B7#5#9 findet sich oft eine Tritonussubstitution: Ebmj7/F

Natürlich ist diese Tritonussubstitution keine direkte, da es sich um eine „7sus4“-Harmonie handelt. Aber in modernen Gospels treten echte Substitutionen gehäuft auf, sodass Gospel sich dem Jazz annähert und damit zu seinen Wurzeln bekennt.

Blues

Bei der Blues-Skala wurde schon der Blues mit seinen Harmonien erklärt. Hier nur nochmal eine Variante, die im „All-Blues“ von Miles Davis in Erscheinung tritt:

G7	G7	G7	G7	
C13	C13	G7	G7	
D7#5#9	Eb7#5#9	G7	(D7#5#9)	

Check it out: <https://www.youtube.com/watch?v=Xvx0CnnAfYM> (Version von Stanley Clarke)

Das Besondere ist Zeile 3. Nach Stufe 5 (D7) kommt hier die Tritonussubstitution der Doppeldominante (Eb7) zum Zug.

Funk

Das Kernelement des Funk findet sich nicht in Harmonien, sondern eher in rhythmischen Basslinien, wobei innerhalb des Taktes trotz aller Synkopen und oft ternärem Beat die 1 betont wird. Trotzdem: harmonisch gibt es ebenso oft Ähnlichkeiten. Während der Funk von James Brown (z.B. „Get on up“ https://www.youtube.com/watch?v=BCCkb6k_aow) harmonisch sehr einfach gestrickt ist (2-5-Verbindungen oder einfach nur dorische Terzen), ist er in anderen Ausprägungen natürlich schon komplexer. Als Beispiel dient „Virtual Insanity“ von Jamioquai (in Ebm) aus dem Genre Funk-/Acid-Jazz:

| Ebm7 Ab13 | Db13 Gbmj9 | Cm7b5 B13 | Bb7#5 Ebm7 |

Check it out: <https://www.youtube.com/watch?v=Et9b7LWfnxQ>

Es beginnt mit einem Quintabfall, worauf die Tritonussubstitution der Doppeldominante folgt, die sich dann zur Dominante auflöst.

Die quasi gleichen Harmonien finden sich übrigens bei „Georgy Porgy“ von Toto aus dem Genre Jazz-Rock:



Check it out: <https://www.youtube.com/watch?v=EWIqEtkE3GA> (bei 01:50)

Wenn man bedenkt, dass C9 eigentlich aus Em7b5/C oder Gm6/C oder noch mehr verkürzt aus Gm/C besteht, sind das die genau gleichen Harmonien wie bei „Virtual Insanity“ von Jamioquai:

- Dur7 über Stufe 4 mit Terz im Bass
- Tritonussubstitution der Doppeldominante
- Dominante

Bei den letzten beiden Songs, die die gleichen Harmonien benutzen, kann man erkennen, was die Auswahl des Voicings und Grooves für einen Unterschied macht.

Lounge

Lounge (Bandbreite: Ambient, Hip Hop, House, Acid Jazz, Nu Jazz, New Age) ist meist minimalistische Musik mit wenigen Harmonien. Wenn es überhaupt harmonische Veränderungen gibt (manchmal wird stets über dieselbe Harmonie geplänkelt, wie etwa in <https://www.youtube.com/watch?v=tK6cVW8uHfA>), dann z.B. Verschiebungen von Moll9-Klängen:

||: Am9 | Am9 | Cm9 | Cm9 | Bbm9 | Bbm9 :||

Rhythmus oder Groove

Meiner Überzeugung nach sollte jeder Song ein tragendes Urelement besitzen. Dieses besteht entweder nur aus Groove, oder mit Verbindung von Harmonien und Riffs.

Laut Wikipedia ist „Groove“

- das schwingende Spiel und Zusammenspiel von Musikern im Microtimingbereich (siehe dazu Swing (Rhythmus)#Erzeugung und Wirkung). So klingt ein „laid back“- gespielter Viervierteltakt („laid back“ im Sinne von zurückgezogen, gebremst) anders, als wenn er gerade gespielt wird
- ein Mitreißenkönnen oder Animieren des Publikums zu einer Interaktion (Mitwippen im Rhythmus, Klatschen, Fingerschnippen, Tanzen)

- das beim Zuhörer dann entstehende Gefühl, das durch Rhythmus, Spannung und Tempo des Musikstücks erzeugt wird
- auch die Euphorie, die sich bei (Jazz-)Musikern einstellt, wenn das Zusammenspiel funktioniert

Wie dem auch sei – Groove ist etwas für den Körper. Der Körper sollte animiert werden zum Mitwippen oder Ähnliches. Meiner Erfahrung nach wird dieses Gefühl nur transportiert, wenn es die Musiker auch fühlen.

Daher: den richtigen Rhythmus zu spielen, funktioniert vielleicht rein mit dem Kopf, also durch Abzählen. Wer aber Groove vermitteln will, muss den Rhythmus im eigenen Körper spüren.

Groove ist ein festes rhythmisches Pattern, gegen das die Musiker manchmal bewusst anspielen. Damit aber ein festes Pattern entstehen kann, muss die Band gut zusammenspielen. So sollte man sich einig sein,

- wann Synkopen (Betonungsverschiebungen) wie gespielt werden
- ob man Songs z.B. binär oder ternär umsetzt

Binär vs. Ternär: bei binären Rhythmen werden zwei Achtel zu 50% und 50% verteilt. Bei ternären dagegen so, dass das erste Achtel doppelt so lang ist wie das zweite, also in 66% und 33%. Das lässt sich auch auf Sechzehntel übertragen (der „Shuffle“). Und meiner Erfahrung nach geht das Publikum problemlos mit (auch beim Mitsingen!), wenn die Band dies vorgibt.

Binäre Sechzehntel werden so gespielt:

| **X** x **x** x **X** x **x** x **X** x **x** x **X** x **x** x |

Ternäre dagegen so:

| **X** xx **xX** xx **xX** xx **xX** xx **xX** xx |

Im Marsch und seiner modernen Form, dem Techno, wird alles binär gespielt und die 1 und 3 dem Zuhörer eingehämmert. Der Rhythmus entsteht sozusagen nicht im Zuhörer, sondern wird ihm „eingeläut“.

Im Swing werden alle Achtel ternär gespielt, wovon jeweils das zweite betont

wird. Innerhalb des Taktes wird auch die 2 (und 4) betont. Durch diese Art der Rhythmen wird der Zuhörer animiert zum Mitschwingen. Der Bossa Nova unterscheidet sich nur kaum – er ist akzentuierter und betont mehr die 1.

Viele Rhythmen leben von einem ternären Grundmuster im Hintergrund – wie z.B. fast alle Songs auf „Blue Eyed Soul“ von Till Brönner:

<https://www.youtube.com/watch?v=H1V6dQz6bHQ>

Der Funk besitzt meist auch ein ternäres Grundmuster, aber wird von rhythmisch prägnanten Basslinien bestimmt, die die 1 im Takt betonen.

Improvisieren

Was kann man aber spielen, wenn man mal einen Einwurf (Fill-In) oder ein ganzes Solo zum Besten geben will? Prinzipiell ganz einfach: alles was gefällt und dazu passt. Dabei muss man aber beachten, dass sich die Harmonien meistens zu bestimmten Zeiten verändern.

Jeder sollte immer seinem Ohr folgen. Nur – wer nicht gerade als Genie geboren wurde, der hört am Anfang nichts. Um also sein Ohr erst einmal an die Elemente zu gewöhnen, an das es sich im richtigen Moment erinnern soll, gibt es viele Dinge, die man einüben kann. Dabei hilft das Harmonieverständnis, das inzwischen hoffentlich schon erweitert wurde. Je besser man diese Elemente eingeübt hat, desto leichter gehen sie von der Hand und lassen einem Zeit, sich darauf zu konzentrieren, diese Elemente zu verbinden und ein Gesamtbild zu erzeugen. Denn gerade das ist sehr wichtig beim Improvisieren. Und das braucht in der Regel viel Erfahrung, um als Fähigkeit zu reifen. Ganz wichtig ist dabei auch immer, dass man entsprechende Musik anhört.

Es folgen ein paar Tipps. Wichtig zu verstehen ist, dass diese in Realität selten einzeln auftreten, sondern untereinander pausenlos verknüpft werden.

Lass uns ein Solo interpretieren, wie es in Realität vorkommen könnte

1) Em9 A9 Em9 A9

2) Am9 D13 Am9 D13

3) B7#5#9

Zu den einzelnen Teilen:

- 1) - Pause: dadurch erhält alles Nachfolgende eine Synkopierung
 - G-A-A#: chromatischer Aufgang
 - B-D-F#-A: Em13 wird ausgespielt: zuerst normal, dann eine Oktave höher
 - G-E-D-E: Em7 wird ausgespielt
 - Danach wird Takt 1 exakt wiederholt, um das Gesagte zu vertiefen
- 2) - Stufenweise die Skala von Am9 bespielen

- A#-B: charakteristische Töne aus E-Blues-Skala
- Takt 2: E-Moll-Pentatonik wird in 4er-Gruppen unterteilt
- 3) – Stufenweise die Skala zu B7alt., nämlich B Lokrisch mit erniedrigter 4
 - Ende auf B, der Dominante, mit Synkopen, die gegen Ende erstarren

Dieses kurze Fill-In kombiniert einige Elemente:

- Synkopierung
- Chromatischer Auf- oder Abgang
- Harmonien-Arpeggio
- Stufenweises Spiel verschiedener Skalen:
 - o Am9 (Sechser-Skala)
 - o E-Blues
 - o E-Moll-Pentatonik in 4er-Gruppen
 - o B Lokrisch mit b4
- Rhythmische Verschiebungen
- Tonwiederholungen

Diese Elemente werden nun noch einmal kurz besprochen.

Harmonien-Arpeggio

Man kann natürlich auch innerhalb einer C-Dur-Harmonie einfach C-E-G, dann C-E-G eine Oktave höher spielen. Interessanter wird es aber, wenn man entferntere Töne nimmt. Mit dem jetzigen Wissen um Harmonien dürfte das nicht mehr schwer zu erraten sein, welche Zusatztöne in Frage kommen. So klingt es interessanter, wenn man auf C-Dur E-G-B-D und dann diese oktaviert spielt. Übrigens: bergab ist auf dem Klavier zwar etwas schwerer, aber klingt meistens noch ein bisschen besser.

Man muss auch nicht den vollen Em7 auf C-Dur spielen – E-B-D-E-B-D würden natürlich auch funktionieren.

Skalen verwenden

Welche Skalen man nehmen kann, hängt von der Harmonie und dessen Kontext ab. Dies sollte eigentlich durch die vorigen Kapitel klarer geworden sein. Aber wie spielt man sie? Klar, eine Möglichkeit ist, sie wie Tonleitern rauf- und runter zu dudeln. Interessanter wird es aber oft, wenn man sie in Stufen bespielt, z.B.:

- 1 – 3 – 2 – 4 – 3 – 5 ...
- 1 – 4 – 3 – 2 – 7 – 6 – 5 ...

Oder irgendwie völlig anders. Natürlich sollte man die Skalen auch entsprechend üben. Hier gilt: je sicherer man im Tonmaterial einer Skala ist, desto schneller kann man sie auch spontan individuell an eine Situation anpassen.

Rhythmische Verschiebungen

Rhythmische Verschiebungen ergeben sich automatisch, wenn man eine Skala in 4er- oder 3er-Gruppen unterteilt und mit ihnen stufenweise die Töne aus der Skala runterspielt, dann wieder auf einem Nachbarton weiter unten oder oben anfängt, und sich so herauf- oder herunterschraubt.

Gerade bei der Pentatonik sollte man aber aufpassen. So wie es in dem kleinen Solo gezeigt wurde, klingt es schnell nach einem Saxophon-Solo aus einer Kuschelrock-CD aus den 80ern.

Aber: bei interessanteren Skalen sollte das unproblematisch sein.

Tonwiederholungen

Ein sehr effektives Mittel, das technisch relativ einfach ist. Auf dem Klavier am einfachsten auszuführen mit den Fingern 1-2-3 (wenn es sich um viele Wiederholungen handelt) oder mit 3-2 (wenn es sich um eine einmalige Wiederholung handelt), wenn damit Melodien erklingen sollen.

Für mich der Mann der Tonwiederholungen: Michel Petrucciani.

Die Tonwiederholungen sind ein guter Effekt. Aber es gibt noch mehr Effekte, die man erreichen kann. Meistens geht es um eine gute Koordination zwischen links

und rechts.

Effekte

Wie schon erwähnt, sind die Tonwiederholungen (ob multiple oder singuläre) ein super Effekt, mit dem man Aufmerksamkeit erheischen kann. Viele andere Effekte bedingen aber eine gute Koordination zwischen den beiden Händen.

Verteilung zwischen links und rechts:

Klänge können wie beim Arpeggio so zwischen links und rechts verteilt werden:



Oder das triolische Verteilen zwischen Bass und Melodie, dabei rauf- oder runterwandern:



Auf der Gitarre können solche Effekte durch Rhythmus-Verschiebungen nachgemacht werden.

Vorschläge

Aus meiner Sicht sind Vorschläge, also schnelle chromatische Annäherungen von unten (auch von oben möglich, kommt nur seltener vor), das Salz in der Musik-Suppe. Daher sollte man diese Technik beherrschen. Auf dem Klavier ist das schwerer als auf der Gitarre.

Übertrieben oft sollte man die Vorschläge aber auch nicht einsetzen.

Das gleiche gilt selbstverständlich für Triller aller Art.

Der 2er-Effekt

Der Grundeffekt jeder Harmonie in Grundstellung darf natürlich auch nicht fehlen



Dieser wird landauf und -ab so häufig eingesetzt, dass man ihn nur ganz bewusst setzen sollte, und immer sparsam mit umgehen sollte.

Black or White

Und der „Michael-Jackson“-Lauf (klingt wie „Black or White“, wenn man ihn rauf und runter spielt):



Dieser kann über Dmj9, Bm9 und E7sus4 problemlos gespielt werden.

Üben am Klavier

Hier wird nur kurz eine sehr effektive Fingerübung erwähnt.

Fingerübung: 5-4-5-4-3 ...

Diese Übung hat mir im Improvisieren zu einem großen Sprung verholfen.



Das geht auch rauf: immer bei der schwarzen Taste nach den 2 weißen muss kurz mit Finger 3 ausgeholfen werden.